

Recherches sociographiques



L'espace politique et social dans le roman québécois

Georges-André Vachon

Volume 7, numéro 3, 1966

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/055318ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/055318ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vachon, G.-A. (1966). L'espace politique et social dans le roman québécois. *Recherches sociographiques*, 7(3), 259-279. <https://doi.org/10.7202/055318ar>

L'ESPACE POLITIQUE ET SOCIAL DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS

L'IDÉOLOGIE NATIONALISTE ET L'ÉVOLUTION DU QUÉBEC

L'idéologie est essentiellement un mécanisme de sécurité ; et à ce titre, elle est toujours mensongère. Grâce à elle, le groupe social peut surmonter ses crises de croissance et survivre aux remises en question que lui impose l'histoire. Elle ne résout pas les problèmes, elle permet seulement de les éluder. Aussi la théorie sociologique prévoit-elle une fin des idéologies, les situations problématiques ne pouvant être efficacement résolues que par la recherche et l'organisation sociale. Tout récemment encore, le Canada français n'était guère entré dans cette phase ultime de l'évolution des sociétés. Aujourd'hui, c'est chose faite, et nous pouvons mieux retracer, à travers notre littérature, la lente dégradation de l'idéologie nationaliste.

Depuis le milieu du XIX^e siècle, et plus nettement encore, depuis le début du XX^e siècle, le Canada français a été porté par une idéologie qui définissait la société québécoise comme française, rurale et catholique. C'est au moment où elle semblait exercer tout son pouvoir (en plein régime Duplessis), que cette idéologie devait commencer à être contestée par les élites, et principalement par *Cité libre*. C'est à la même époque que Gabrielle Roy commençait à édifier son œuvre. Cette critique devait porter ses fruits, car dès qu'un changement de régime politique fut possible, des institutions furent mises en place, qui allaient donner du Québec l'image de ce qu'il était en fait depuis longtemps : une société moderne, industrielle, c'est-à-dire laïque et engagée dans un vaste mouvement de socialisation.

L'idéologie nationaliste était une tentative de définition de la Province par rapport à ce qui lui était extérieur et étranger. La Province se déclarait essentiellement non-canadienne, parce qu'elle n'avait pas d'autre moyen d'affirmer sa propre identité. Elle se disait encore rurale, mais en sachant qu'elle ne l'était plus ; et catholique, mais elle savait trop bien que ses structures religieuses étaient profondément menacées par un état de fait : l'urbanisation, qu'elle se refusait à intégrer à l'image qu'elle se

faisait d'elle-même. La formule « catholique et français » masquait en fait deux définitions négatives. Elle pouvait signifier, selon les cas : « catholique, mais non Anglais » ; ou encore, et plus fréquemment : « Français, mais catholique », c'est-à-dire Français d'Ancien régime. La mauvaise foi de cette dernière affirmation connut certainement, au cours de notre histoire récente, trois seuils de conscience assez nettement définis. Au début de ce siècle, la crise économique et l'exode massif des populations vers la Nouvelle-Angleterre allaient apprendre aux Canadiens français qu'ils étaient désormais sans contact avec un quelconque Ancien régime. Le deuxième seuil coïncide probablement avec la dernière guerre : devant les émigrés d'une France réelle, et non plus imaginée, les Québécois commencèrent à douter de leur identité française. Le troisième est tout proche de nous et signale en même temps, pour notre société, la fin des idéologies : c'est le moment où le catholicisme a commencé à ne plus être perçu comme un élément essentiel de l'identité nationale. Après avoir tenté de se définir en fonction de normes qui lui sont extérieures, il restait au Canada français à se tourner vers lui-même. C'est ce qu'il fait déjà, par le moyen de l'organisation sociale, depuis quelques années.

Cette transformation de l'espace social qui, de rural, allait devenir urbain, allait s'accompagner d'une transformation non moins profonde de l'espace politique : le Québec allait peu à peu se détacher du reste du Canada et rechercher à l'intérieur de ses propres frontières la solution de ses problèmes. En traduisant dans des institutions économiques et sociales son caractère urbain et laïque, le Québec est en effet devenu, beaucoup plus qu'il ne l'était auparavant, une société différenciée. Au niveau de l'idéologie nationaliste, la nation était une sorte de réalité mystique, reliant entre eux un certain nombre de francophones nominalement catholiques et ruraux, quel que fût le cadre géographique et social de leur vie quotidienne. La « nation » s'étendait de Vancouver à Halifax, et l'on avait les « voyages de liaison française », qui menaient éventuellement jusqu'en Louisiane, les quêtes pour les « écoles séparées » de l'Ontario, les morceaux de bravoure sur le sort fait aux « minorités françaises » hors du Québec, etc. Pour les nouveaux Québécois, la nation est d'abord une société, c'est-à-dire une réalité territoriale dont tous les ordres : économique, politique, social et culturel, doivent se correspondre. Le trait le plus net de la nation, son caractère français, est peut-être quelque chose de sacré et d'insaisissable, mais dès qu'on veut garantir sa réalité concrète, il faut lui donner cette base indispensable qu'est la possession et la gestion autonome, par le moyen de l'économie et de l'organisation sociale, d'un certain cadre à l'intérieur duquel se déroule toute la vie quotidienne. Or, cette organisation n'est possible que dans les cadres politiques et les limites territoriales d'une province. Le sort des « minorités », on le sait, préoccupe de moins en moins les Québécois.

Cette évolution soulève, bien entendu, la question du mode de rattachement du Québec au reste du Canada, car il se fait que le Québec est devenu une société pleinement différenciée, au sein d'un pays plus vaste, qui n'y est pour rien. Mais il faut souligner très fortement que le phénomène est d'abord, et essentiellement, intérieur au Québec. D'une manière très progressive, le Canada français a, pour ainsi dire, rapatrié ses problèmes. Il se définit de moins en moins *contre* des instances extérieures, et en ce sens on peut dire qu'on assiste actuellement à la fin de l'idéologie nationaliste. Quant à l'espace social, le Québec vient tout juste de reconnaître, c'est-à-dire d'accepter pour vrai, ce qu'il est en fait : celui d'une société moderne et non plus archaïque.

Cela, le Québec l'est sans doute depuis assez longtemps. Depuis quand, au juste ? Certainement depuis le premier livre de Gabrielle Roy, dont toute l'œuvre annonce, avec une avance d'une quinzaine d'année, les transformations de l'espace politique et social que nous venons d'esquisser. Nous allons retrouver là tous les conflits de l'idéologie nationaliste, sans cesse contestée par la réalité historique. Cette situation de conflit se prolonge jusqu'à nos jours, et nous essaierons de montrer que *Le couteau sur la table*, de Jacques Godbout, est peut-être la dernière œuvre de valeur qu'aura produite l'idéologie traditionnelle, et *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, le premier roman d'un Québec moderne.

L'ŒUVRE DE GABRIELLE ROY

Toute l'œuvre de Gabrielle Roy est comme essai de réponse à cette question : comment peut-on être Montréalais, quand on arrive de la campagne ? Pour l'auteur d'*Alexandre Chenevert*, l'acte héroïque par excellence consiste à « arriver en ville ». ¹ Et ses personnages deviendront des *héros*, c'est-à-dire des protagonistes de romans, dans la mesure où ils effectueront le voyage sans retour qui mène de la campagne à la ville, de l'espace archaïque à l'espace urbain. Mais il était sans doute nécessaire que notre « premier » auteur de romans fût originaire du Manitoba, et non du Québec. Elle devait avoir parcouru le trajet qui, traversant l'espace canadien, débouche, irréversiblement, sur l'espace québécois.

Bouleversement de l'espace social, dans les deux romans ; transformation de l'espace politique, dans les deux recueils de nouvelles ; nous aurons enfin, dans *La montagne secrète*, la description d'une expérience proprement religieuse. Ce « récit » décrit en effet le plus difficile de tous les voyages, le plus irréversible aussi : celui qui mène, de l'extériorité de la vie dite « réelle », au plus intime de l'espace intérieur. Campagnarde et manito-

¹ Il y aurait de longues réflexions à faire sur le sens qu'a cette expression dans le parler canadien de la région de Montréal. « Arrive en ville ! », dit-on à un interlocuteur qui se méprend sur le sens obvie d'une phrase ou qui est distrait.

baine, notre première romancière devait aussi avoir vécu une certaine forme d'introversion, celle-ci n'étant pas autre chose qu'une disposition à vivre à l'intérieur de soi. Plutôt qu'une Colette, il nous fallait un Proust. C'est pourquoi Gabrielle Roy put si bien exprimer à un moment crucial de notre histoire, les trois composantes : sociale, politique et religieuse, de l'idéologie nationale.

Le problème des formes littéraires — nous venons d'y faire allusion — est ici beaucoup moins superficiel qu'il ne peut paraître à première vue. L'œuvre s'ouvre avec un roman, *Bonheur d'occasion* (1945), auquel succède, six ans plus tard, un recueil de nouvelles, *La petite poule d'eau* (1951) ; avec *Alexandre Chenevert* (1954), Gabrielle Roy revient au roman, et de nouveau, l'année suivante, à la nouvelle, avec *Rue Deschambault* (1955). *La montagne secrète* (1961) n'appartient à aucun des genres traditionnels de la littérature narrative, et demeure, jusqu'à la dernière page, à la recherche de sa forme ; c'est ce qu'il est convenu d'appeler un récit.

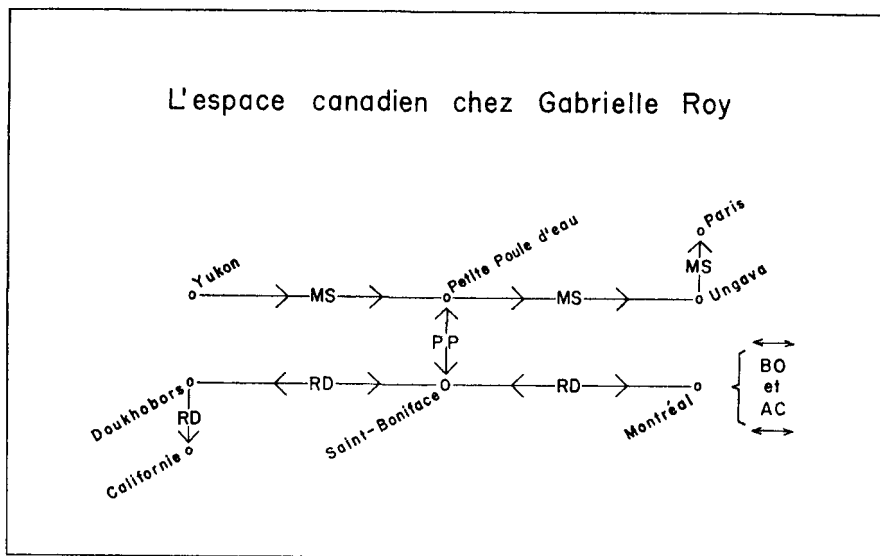
Cette alternance, on la retrouve dans le contenu des œuvres. Les deux romans sont en rapport étroit avec le présent de la romancière : ils se passent à Montréal ; tandis que les recueils de nouvelles, reliés à son passé, ont pour décor un milieu surtout campagnard, situé au Manitoba. *La montagne secrète*, enfin, est un récit intemporel ; il se déroule dans un Nord mythique, hyper-canadien, et se termine dans cet au-delà absolu du Québec qu'est Paris. Autre observation, non moins importante : *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* sont d'authentiques romans, mais le terme de « nouvelles » désigne très improprement les pièces qui composent *La petite poule d'eau* et *Rue Deschambault*. Ces pièces se présentent plutôt comme des fragments autobiographiques mal détachés l'un de l'autre, n'ayant jamais l'autonomie de véritables nouvelles ; mais aussi, mal soudés l'un à l'autre, reliés par cette réalité trop objective qu'est le décor : tel lieu-dit du Nord-Manitoba, telle rue de Saint-Boniface. Aussi les « recueils de nouvelles » apparaissent-ils comme des romans avortés. Leur unité se fait à partir d'un point de convergence pris dans le monde objectif, et non à l'intérieur de cet univers *construit* qu'est l'œuvre littéraire. Le premier recueil est traversé par trois destins différents, trois « histoires », trois types de durée qui ne s'articulent pas l'une sur l'autre, mais viennent se recouper en un certain point de l'espace objectif : le hameau de la petite poule d'eau. On a de même, dans le second recueil, la rue Deschambault, point de passage commun à plusieurs destins qui poursuivent chacun leur trajectoire : ceux du père, de la mère, des enfants et de certains voisins. Romans avortés, ces recueils représentent, dans l'aventure créatrice, un mouvement de recul. Refusant de prendre le risque de la *forme*, le créateur morcelle l'œuvre en destins autonomes, en se réservant par ailleurs le droit d'amener ceux-ci en présence l'un de l'autre, en utilisant soit le décor, soit les liens de parenté entre les personnages. Il peut ainsi doser les conflits,

et, surtout, les résoudre par des moyens extérieurs aux destins eux-mêmes. Autrement dit, il demeure toujours libre, à l'égard de ses personnages. Il n'est pas lié, comme le romancier, par la logique d'un univers qui se construit, à partir d'un destin. À tout moment il peut intervenir, supprimer ou contourner les conflits qui surgissent de la création elle-même. Mais il y a roman dès que le créateur, choisissant de faire face aux conflits, prend le risque de la forme. Et ce n'est pas un hasard, si les deux œuvres romanesques de Gabrielle Roy ont pour décor la ville, lieu par excellence des conflits, tandis que les « nouvelles », qui décrivent la communion heureuse entre les êtres, se passent à la campagne.

Il y a ici un rapport étroit entre la forme littéraire et l'espace social de l'œuvre. Les recueils autobiographiques *doivent* avoir pour décor un certain type d'espace : la campagne, où les êtres peuvent toujours communiquer par la médiation du monde objectif, de la famille, du hameau, ou encore, d'un quartier urbain à peine différent d'un village. Les romans se déroulent *obligatoirement* dans un espace générateur de conflits. En ville, les êtres sont l'un en face de l'autre, ils doivent s'affronter, et ils n'ont plus, pour éviter les conflits, la ressource des médiations sociales qui, en milieu rural, leur permettaient de vivre l'un à côté de l'autre. Mais il faut éviter de durcir l'opposition entre romans et recueils de nouvelles. Le second recueil, *Rue Deschambault*, comporte déjà un commencement de paysage urbain, et le premier roman, *Bonheur d'occasion*, se passe à l'intérieur d'une famille urbaine qui est encore très proche de ses origines paysannes. Dans les deux autres œuvres les espaces sociaux se présentent, pour ainsi dire, à l'état pur. L'univers de *La petite poule d'eau* a quelque chose de patriarcal ; dans *Alexandre Chenevert* toute trace de structure sociale, même familiale, a disparu : on n'a plus qu'un couple, et à l'intérieur de ce couple, un homme seul. Il faut tenir compte de ces nuances, pour comprendre les rapports qui s'établissent entre la forme littéraire et l'espace politique.

L'œuvre de Gabrielle Roy commence, avec *Bonheur d'occasion*, à Montréal, qui est la ville. À l'intérieur de l'imaginaire québécois, Montréal a en effet un statut privilégié. Elle réalise, mieux que toute autre agglomération, l'archétype de la ville, et pourra ainsi remplir, au sein d'un espace plus vaste, la fonction de centre du monde. Il est remarquable que la romancière aille situer l'action de son premier livre dans le lieu par excellence des conflits et des comportements d'échec. *Bonheur d'occasion* décrit en effet la difficulté d'être et d'aimer et, finalement, l'échec de la construction de soi et du monde — cela, bien entendu, à l'intérieur d'une authentique construction romanesque. D'où la question, à laquelle toute l'œuvre tentera de répondre : comment peut-on être Montréalais ? Le livre dira brutalement qu'être Montréalais, c'est ne pas être ; et c'est tout d'abord habiter un espace qui n'est pas un univers. Le monde vraiment habitable est ailleurs. Et il y aura, dans la vie urbaine des Lacasse, l'épisode capital de la visite

GRAPHIQUE 1



Laboratoire de cartographie, Institut de géographie, Université Laval.

B. O.: *Bonheur d'occasion*.
 A. C.: *Alexandre Chenevert*.
 R. D.: *Rue Deschambault*.
 M. S.: *La montagne secrète*.

aux grands-parents campagnards, qui aura pour effet de rejeter la famille dans une misère encore plus grande, dès son retour à la ville. L'épisode est aussi en rapport étroit avec les mésaventures amoureuses de Florentine. À Montréal, on ne construit rien : ni le monde, ni soi-même. Tel est le bilan de *Bonheur d'occasion* ; et la question : comment peut-on être Montréalais ? reste pendante.

La petite poule d'eau manifeste une volonté de prendre du recul par rapport à la question cruciale. Déjà, les personnages du premier roman avaient effectué un premier retour à la campagne. Avec le livre suivant, Gabrielle Roy retourne à ses origines et, dans ce recueil de nouvelles campagnardes, le voyage vers la ville fait maintenant figure d'épisode. La romancière n'abandonne pas la question cruciale, mais elle la pose sous une autre forme : comment *est-on devenu* citadin ? Recul, en un sens, devant les conflits qu'engendre l'espace urbain ; et l'auteur adopte spontanément une forme littéraire ambiguë, qui lui oppose peu de résistance : l'autobiographie romancée. Mais ce recul est aussi un retour aux sources et il s'inscrit dans la logique de l'œuvre. Attaquée de front, la question était demeurée sans réponse. Il fallait tenter de la contourner, ou, tout simplement, de la reprendre de plus haut. La romancière remonte vers

un au-delà absolu de Montréal : le pays de *La petite poule d'eau*, situé en plein centre du Canada, et dans un Nord qui marque les limites des régions habitées. On retrouve ici la famille québécoise-type, nombreuse, dominée par la mère, coupée de tout contact avec la ville. La capitale provinciale de Saint-Boniface appartient à un Sud qui paraît inaccessible ; et il est remarquable que l'immense région septentrionale trouve son unique principe d'unité dans le missionnaire Capucin, versé dans toutes les langues comme dans tous les métiers, sorte de patriarche qui donne à ce monde archaïque le caractère d'une « chrétienté » médiévale. C'est pourtant la mère qui provoquera l'invasion du Nord par le Sud. Elle réclamera pour ses enfants une institutrice. Originaire de la ville, celle-ci fera pénétrer dans le hameau, avec la science du langage, le désir de l'aventure urbaine. Et *La petite poule d'eau* annonce la désagrégation prochaine de la famille et son exode vers la capitale de la Province.¹

Avec ce premier recueil de nouvelles, la romancière a exploré l'axe Nord-Sud de l'espace canadien. Retournant à son point d'origine, elle n'est pas encore « arrivée en ville », c'est-à-dire à Montréal. Elle s'arrête à Saint-Boniface, en plein centre du pays. Tout se passe comme si la conscience créatrice, par ces retours en arrière, tentait d'appriivoiser l'espace urbain. Aussi, Gabrielle Roy tentera-t-elle une seconde fois, avec *Alexandre Chenevert*, d'attaquer de front la ville, et la question : comment peut-on être Montréalais ?

Nous reviendrons tout à l'heure à ce roman, qu'il vaut la peine d'analyser dans les détails, car il présente, à l'état de conflit violent, tous les éléments des deux idéologies qui se partagent la conscience québécoise. Dans *La petite poule d'eau*, on avait comme une résurgence de l'idéologie nationaliste ; un retour, en tout cas, à une certaine essence, supposée française, catholique et rurale, de l'être québécois.² Le second roman sera la négation brutale de cette image. Dans *Alexandre Chenevert*, il n'y a plus d'espace social : plus de village, plus de famille, et la ville est un simple cadre enfermant un couple, dont les éléments, l'homme et la femme, sont en prise sur des univers différents. À la campagne, la rencontre entre les êtres ne faisait pas problème. Le monde objectif, le hameau, la famille, la « chrétienté » étaient là, pour médiatiser la rencontre. En ville, le couple n'est même plus une communauté de travail, et l'on n'a plus que la ressource de s'appuyer sur soi-même. On est acculé à la solitude, chance unique d'une communion immédiate entre les êtres, mais aussi, risque suprême de la non-rencontre. Chenevert sera justement

¹ Voir J. ALLARD, « Le chemin qui mène à la Petite poule d'eau », *Cahiers de Sainte-Marie*, I, 1966, 55-67.

² Et c'est sans doute pour éviter que cette image sociale ne soit contestée par la réalité québécoise que Gabrielle Roy, spontanément, la situe dans un cadre géographique et politique totalement étranger au Québec.

l'homme que la ville détruit. Une fois de plus, l'œuvre de Gabrielle Roy dit qu'être Montréalais, c'est ne pas être.

Dans son second recueil de nouvelles, la romancière reprend son cheminement depuis les origines, en revenant au point où il s'était interrompu, à la fin de la *Petite poule d'eau* : à Saint-Boniface. La famille qui fait le sujet de *Rue Deschambault* est encore très rurale et le décor du recueil est à mi-chemin entre la ville et la campagne. La rue Deschambault est une rue de ville, mais elle est située à la périphérie de celle-ci ; elle débouche sur l'herbe, sur la campagne. Saint-Boniface n'est d'ailleurs par une vraie ville, n'est pas *la* ville ; et cependant, on se trouve déjà dans un espace générateur de conflits. Ce n'est pas un hasard si ce second recueil comporte dix-huit nouvelles, alors que le premier en comprenait seulement trois. La romancière multiplie les coupures, les interventions, dans le destin des personnages, pour réduire au minimum les chances de conflits. Situé au centre du pays, le couple père-mère est déchiré entre l'Ouest et l'Est. C'est encore la mère qui va établir le contact entre le point d'origine et Montréal, centre du monde. Mais ce voyage est un aller-retour, et la mère revient à Saint-Boniface. Le père, pendant ce temps, s'éloigne à l'extrême opposé de Montréal, et va jusqu'aux pays des Doukhobors, avant de rentrer au sein de la famille. Seul l'oncle Majorique fera un voyage sans retour, préfigurant en cela le destin du héros de *La montagne secrète*. Mais il aboutit dans un pays mythique, la Californie, sorte de paradis qui est tout le contraire d'un Centre. Le bilan de *Rue Deschambault* est donc clair. Le contact entre le point d'origine et Montréal a été établi ; mais le mouvement orienté vers l'extrême-ouest et la fuite vers la Californie ont été tout aussi importants. C'est dire que les personnages de Gabrielle Roy ne sont pas prêts à « arriver en ville », à être Montréalais. Mais pourquoi ne le sont-ils pas ? C'est à cette question que répond *La montagne secrète*.

Le dernier livre de Gabrielle Roy tente de concilier les éléments qui, dans les quatre œuvres précédentes, s'opposaient. Le milieu où évolue le héros de *La montagne secrète* n'est ni rural ni urbain. La romancière retourne, pour ainsi dire, à une origine beaucoup plus « originelle » qu'elle ne l'avait fait jusque-là. Le Nord de ce récit est encore plus septentrional que celui du premier recueil de nouvelles. Le héros, qui est peintre, est à la recherche d'une certaine montagne et il croit la trouver dans les solitudes perdues de l'Ungava. Le grand nord figure ici l'espace intérieur, c'est-à-dire un au-delà absolu de tout espace géographique.¹ Pour la première fois, nous avons dans l'œuvre de Gabrielle Roy un cheminement sans retour, orienté avec précision vers un centre. Le héros part du

¹ Sur la portée métaphysique de *La montagne secrète*, voir A. LEGRAND, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », *Études françaises*, juin 1965, 39-65.

Yukon et va jusqu'à l'Ungava, à la recherche de la montagne qu'il veut peindre. Après l'avoir longuement contemplée, il part pour Paris, et c'est là seulement, dans la méditation, dans un éloignement absolu de tout espace objectif, qu'il pourra ébaucher son œuvre. Il rejoint ainsi un centre du monde encore plus « central » que ne peut l'être Montréal. C'est pourquoi Paris figure ici le centre de l'espace intérieur, symbolisme qui répond très exactement à celui de la « montagne secrète ».

Ce récit semble bien livrer le vrai sens de l'œuvre de Gabrielle Roy. Après *Rue Deschambault*, ses personnages ne sont pas revenus au centre « réel » du monde, Montréal. Ils ont tenté quelque chose de beaucoup plus difficile, qui est de plonger vers le centre d'eux-mêmes. Ils se sont engagés dans l'aventure à laquelle l'existence urbaine accule tout homme. Et du même coup, la romancière répondait à la question que posait déjà sa première œuvre. On ne peut être Montréalais, répond-elle dans *La montagne secrète*, si d'abord on ne se possède soi-même. Dans une société rurale, le problème, à la rigueur, ne se pose pas, l'existence personnelle étant noyée, débordée de toutes parts par l'existence sociale. Mais l'espace urbain, renvoyant l'homme à sa solitude, le met devant l'alternative d'être lui-même, ou de ne pas être. Le héros de *La montagne secrète* réalise ce qu'Alexandre Chenevert aurait dû faire pour résoudre le conflit de son existence. La réponse qu'apporte ce récit à la question cruciale est exactement celle-ci : le chemin qui mène de l'espace rural à l'espace urbain passe obligatoirement par l'espace intérieur ; ou, si l'on veut : quand on vient de la campagne, il faut passer par le centre de soi-même pour « arriver en ville ».

En un sens, l'œuvre de Gabrielle Roy décrit une expérience de conversion : passage de l'enfance aux conflits de l'âge adulte, renoncement progressif aux appuis extérieurs, et reflux de l'existence personnelle vers le centre intérieur. Projeté dans le monde de l'imaginaire, cette conversion devient celle de la conscience nationale qui, d'abord coextensive à l'espace canadien, se replie progressivement sur l'espace québécois, passant en même temps de l'univers archaïque au monde urbain. Les deux romans comportent déjà une trouée vers la campagne, simple épisode dans le déroulement d'un destin qui a la ville pour cadre. Mais l'œuvre romanesque elle-même, prise dans son ensemble, est comme « trouée » par deux recueils de nouvelles qui permettent à l'auteur de renvoyer ses héros à leur origine canadienne et rurale, pour les rapatrier, Québécois et Montréalais, dans un espace politique et social correspondant à la réalité moderne du Canada français.

Il nous faut maintenant analyser de plus près *Alexandre Chenevert*, qui présente, à l'état de conflit aigu, toutes les composantes des deux situations : celle qu'entretenait l'idéologie nationaliste et celle des nouveaux Québécois.

Alexandre Chenevert

Alexandre Chenevert se plie, d'une manière presque mécanique, à la loi d'alternance que nous venons de dégager. Les trois parties du livre ont respectivement pour cadre, Montréal, la campagne, et de nouveau Montréal. Alexandre Chenevert, citadin écrasé par la civilisation urbaine, s'évade, pour de brèves vacances, dans le monde rural, et revient dans la métropole pour y mourir. Le destin de cet anonyme caissier de banque semble bien démontrer, d'une manière définitive, *qu'on ne peut être Montréalais*. Tel est le sens manifeste de ce roman, qui prolonge par là les œuvres précédentes.

Mais le livre a un sens latent, plus important que le premier. Les malaises divers de Chenevert ont un symptôme commun : l'insomnie (1^{re} partie). À la campagne, le caissier connaît enfin le sommeil, qui devient l'image de la vie intérieure retrouvée (2^e partie). Revenu à Montréal, sa santé décline rapidement, et les cent dernières pages du roman (3^e partie) décrivent le cheminement progressif d'Alexandre vers le sommeil absolu de la mort. Mais le thème de la résurrection apparaît, tout à la fin du livre, au moment précis où l'anéantissement du héros est en train de se consommer. *Alexandre Chenevert* apparaît ainsi comme une ébauche de *La montagne secrète*. Plongée dans la mort, plongée vers la montagne intérieure : c'est tout un ; et l'unité de ce symbolisme se retrouve partout dans les pensées et les propos du caissier mourant.

Alexandre Chenevert, ou la difficulté d'être Montréalais ; *Alexandre Chenevert*, ou le chemin qui mène à la Montagne secrète. Il faudra tenir compte, tout au long de nos analyses, de ces deux sens, ou plutôt de cette question et de cette réponse qui vont à la rencontre l'une de l'autre.

Ce caissier de banque dont les menues occupations remplissent la première partie du livre, c'est la conscience québécoise, mais beaucoup plus mûre qu'elle ne l'était dans *Bonheur d'occasion*. Les héros de ce premier roman sont encore très proche de leurs origines paysannes et ils y reviennent volontiers, par le chemin de la rêverie. L'idéologie nationaliste, ici, affleure partout. Les parents Lacasse se perçoivent spontanément comme membres d'une communauté sociale qui est française, rurale et catholique. Chenevert semble représenter un stade beaucoup plus évolué de la conscience nationale. Il n'a plus le moyen de s'évader dans une rêverie aussi cohérente. Il ne peut plus se mentir à lui-même, par le truchement de l'idéologie. Il est un homme des villes et il le sait. Il sait qu'il est seul : aucune structure sociale n'est là pour l'encadrer et, en l'absence d'une vie intérieure qui n'est pas encore constituée, il ne peut qu'être dévoré par l'espace urbain.

Chenevert reçoit comme une agression la présence de la ville. Conscience ouverte, mais sans défense, il accueille pêle-mêle les nouvelles internationales, les slogans publicitaires, les consignes politiques et reli-

gieuses. Sa femme suit fidèlement les romans radiophoniques ; son meilleur ami, Gaudias, s'intéresse surtout aux événements sportifs. Lui s'entête à lire les éditoriaux, à écouter les « émissions sérieuses », et il essaie de « se reconnaître tout seul dans cette broussaille infinie que présentent les convictions des hommes ». Incapable de se refermer sur elle-même, cette conscience devient le lieu d'une rêverie incohérente ; et l'on a devant soi, dès la première page, un Chenevert éveillé, en plein cœur de la nuit, préoccupé tout à la fois de l'échéance de l'impôt sur le revenu, de ce bouton de paletot qu'il faudrait recoudre, du printemps qui s'annonce, de la dernière catastrophe aérienne, des intentions secrètes de Staline, de Tito et de Gandhi. Chenevert, c'est la conscience devenue étrangère à elle-même.¹

Étrangère, elle l'est aussi par rapport au monde. Tout au long de ce roman, les êtres se transpercent, se blessent, s'enlaidissent du regard. Générateur de conflits, l'espace urbain rend impossible la communication entre les hommes. Entre le héros du livre et les « autres », il y a toujours une sorte d'écran : guichet de la caissière, où viennent s'amplifier les rapports d'hostilité qui, dans la cohue des heures de pointe, s'établissent entre les clients de la cafétéria ; guichet du bureau d'accueil de l'hôpital, à la fin du livre ; guichet de la banque, surtout, qui emprisonne le héros dans sa fonction de caissier et lui interdit d'être un homme pour les hommes qui défilent devant lui. L'écran, ici, prend une forme beaucoup plus radicale. Alexandre est entouré de panneaux de verre qui dressent autour de lui une véritable cage. Ce symbolisme désigne la source unique des conflits qui font la matière du livre : le héros de Gabrielle Roy est dans un monde qui n'est pas *son* monde. Non pas exactement parce qu'il vient de la campagne : on ne saura jamais d'où viennent les Chenevert. Dans ses rêveries, Alexandre ne se reporte jamais vers la campagne comme vers le lieu de ses origines. Si la ville n'est pas son monde, c'est que, tout d'abord, il est un prolétaire.

L'écran qui s'interpose entre le héros et le monde, c'est, en premier lieu, celui des réalités économiques. En un sens, le premier Montréalais-type de la littérature québécoise *devait* être un caissier de banque, c'est-à-dire un homme dont le métier est de manipuler des sommes énormes, qu'il ne possède pas. Mais l'écran se présente aussi sous une autre forme : celle de la morale bourgeoise, dont l'abbé Marchand et le gérant de la banque, M. Fontaine, sont les principaux représentants. Ce dernier est d'ailleurs le fondé de pouvoirs d'une instance supérieure, qui est canadienne, et non québécoise. La vie de Chenevert se déroule dans un monde régi par des puissances qui lui sont totalement étrangères : l'argent, le

¹ « Si étranger, si hostile à lui-même, Alexandre avait envie de pleurer. » « C'était ridicule d'être ainsi fait, de sentir un vil étranger logé au centre de lui-même. » *Alexandre Chenevert*, Beauchemin, Montréal, 1954, 76, 145.

pouvoir anglophone, la religion. Cela, il le perçoit, chaque matin, quand il traverse la grande salle de la banque pour rejoindre sa cage :

« Le fondateur de la Banque y avait son portrait placé haut sur le mur : figure haute à courte barbe blanche, raidie dans un col dur, la main serrant le bras de son fauteuil, le regard tout empreint d'une bonne conscience presbytérienne. Des calendriers au nom de la banque portaient le chiffre d'affaires de la maison, et cette inscription : « Donnons au travail toute l'énergie de nos bras — Appliquons notre volonté à suivre le chemin que nous montre la religion — Paisons notre force dans l'esprit de sacrifice et d'économie — La prospérité et le bonheur récompenseront nos efforts. » Tel était le mérite exceptionnel de la Banque d'Économie de la Cité et de l'Île de Montréal, une des rares banques au monde sans doute à placer en avant et pour ainsi dire sur le même plan honorable : Religion et Prospérité. »¹

M. Fontaine, dans la longue conversation qu'il aura avec son subalterne, développera les mêmes principes, et ses phrases seront, *obligatoirement*, émaillées de mots anglais. De même, la morale « presbytérienne » des calendriers de la banque est-elle identique à celle que professera, au chevet du caissier mourant, l'abbé Marchand.

Devant les conflits de son existence, le caissier prend le parti de rêver : il commence à sécréter une idéologie. Il se l'avoue d'ailleurs très sincèrement, à la fin d'une de ses plus pénibles journées de travail : « Donc, une vie pour les nécessités : s'habiller, payer les meubles, le loyer, le chauffage et l'électricité ; une autre vie, celle-ci toute de méditation comme celle de Gandhi dans son pagne blanc ; peut-être aussi de voyage... »² Nous le disions tout à l'heure : Chenevert est trop loin de ses origines rurales, sa rêverie ne peut plus se modeler sur l'idéologie nationaliste. Selon le remarquable diagnostic du médecin qui lui conseillera, tout simplement, de prendre des vacances, Alexandre n'est pas autre chose qu'un homme qui « jongle ». C'est là sa seule maladie ; et il est, en cela même, songe encore le médecin, l'homme « innombrable » des villes.

La jonglerie d'Alexandre porte sur les sujets les plus disparates. Elle est le contraire même de la création, puisqu'elle dévore la conscience, au lieu de la construire. Cependant, elle n'est pas tout à fait incohérente. Elle est parcourue par des thèmes, elle a ses constantes. Comme toute rêverie, elle imagine un espace idéal, qui est aussi un « ailleurs ». Mais l'« ailleurs » d'Alexandre n'est jamais situé dans l'espace rural québécois, ni dans l'espace canadien. L'« autre vie » se déroule loin de l'Amérique : en Europe, en Extrême-Orient ; elle hante surtout les lieux situés dans un éloignement mythique : la Chine, la Terre Adélie, l'Île de Pâques. Le second thème important de cette rêverie est celui de la justice sociale et de la fraternité universelle. Le caissier se sent responsable de tout ce qui va mal dans le monde : guerres, grèves, accidents, famines. Son ami

¹ *Ibid.*, 37-38.

² *Ibid.*, 81.

Gaudias l'accusera toujours de prendre ses idées « dans un journal communiste, un journal rouge, qui est du côté des grévistes ». ¹ Et sur son lit de mort Alexandre défendra, contre l'abbé Marchand, rien moins que l'idéal d'une société socialiste. Les thèmes privilégiés de cette « jonglerie » montrent que l'espace urbain est, en définitive, incompatible avec une idéologie de type nationaliste. Dans la mesure où l'homme est renvoyé à sa solitude et l'assume, il est libéré des structures sociales et devient citoyen du monde.

L'unique problème est donc celui d'assumer cette solitude. C'est ce que notre héros va tenter, dans l'épisode du lac Vert. Lui-même, notons-le bien, n'aurait pas spontanément songé à prendre des vacances à la campagne. C'est le docteur Hudon qui le lui enjoint après avoir reproché à Chenevert de « porter le monde sur ses épaules ». ² Et quand celui-ci part pour le lac Vert, il a le sentiment que jamais il ne reviendra à la banque. Comment revenir jamais à la banque, songe-t-il, « après une telle équipée, retrouver seulement son chemin ? » ³ Ce voyage, nous le savons, sera sans retour. Le caissier a quitté sa cage pour de bon.

Dans sa retraite campagnarde, il est d'abord confronté avec Le Gardeur et sa femme, paysans du lac Vert. Le symbolisme de la civilisation archaïque tient ici tout entier dans l'image des conserves. « Êtes-vous heureux ? », demande Alexandre. Réponse d'Edmondine : « Oui, qu'on est heureux, nous autres ! Pensez, voilà l'hiver qui approche bientôt, mais j'ai trois cents bocaux de conserves dans la cave . . . On a nos patates, nos choux, nos carottes, nos navets . . . » et d'énumérer toute la Création, mise en conserves. ⁴ Image de l'appropriation, les conserves représentent un type de relation au monde dont Chenevert n'a guère envie. Dans cette civilisation archaïque, il se sent « étranger ». Au lac Vert il est venu chercher autre chose : la vraie solitude, et il se retire dans sa cabane de trappeur. « Trop d'espace au dehors, pas assez à l'intérieur » ; ⁵ telle est sa situation, quand il arrive au lac. L'expérience de la vie intérieure commence dès le premier soir. Il retrouve le sommeil profond, la descente vers le fond de lui-même. Il se sent alors « délivré de Dieu et des hommes ». ⁶ Au réveil, il retrouve une sorte d'image paradisiaque de la nature. Mais cette image, il ne fait encore que la subir. Il lui reste à la construire ; et Alexandre tente d'abord de le faire, au moyen de l'écriture. ⁷ Il n'y réussit guère. Son imagination, rebelle à la forme lorsqu'elle s'épanche dans la jonglerie,

¹ *Ibid.*, 70.

² *Ibid.*, 169.

³ *Ibid.*, 189.

⁴ *Ibid.*, 234.

⁵ *Ibid.*, 191.

⁶ *Ibid.*, 203.

⁷ On voit qu'Alexandre Chenevert, bien avant *La montagne secrète*, soulève le problème de la création littéraire.

ne se révèle pas plus créatrice, quand elle est aux prises avec le langage. Il se décourage, se reprend à songer à la ville, et rentre à Montréal au terme de trop brèves vacances.

À Montréal, c'est l'hôpital qui l'attend, avec son inscription bilingue : *Hôpital — Silence — Hospital Zone*. Sommeil et silence : l'hôpital est le prolongement du lac Vert, et Alexandre vient tout simplement poursuivre, dans la souffrance et la mort, l'expérience tentée auprès des Le Gardeur.

J.-C. Falardeau a montré l'importance du symbolisme de l'hôpital, dans le roman canadien-français.¹ C'est souvent le lieu, note-t-il, où se réalisent les désirs inavoués ; c'est là que la tendresse, par exemple, ose se manifester. Ces comportements deviennent alors possibles, parce qu'ils ne sont plus liés à la responsabilité personnelle. Il y a toujours quelque risque à aimer un vivant, l'amour est alors l'amorce d'un dialogue. Mais un mourant, on peut l'aimer sans crainte, puisqu'on n'en attend aucune réponse. Aussi, Alexandre commence-t-il à recevoir des marques d'affection dès son départ pour l'hôpital. Dans le taxi qui l'emporte sa femme redevient pour lui une sorte de fiancée. Les « petites » de la banque, qui se moquaient de lui, lui envoient des fleurs. Gaudias devient tout à coup affectueux. Il lui affirme que l'anonyme clientèle de la banque se souvient de lui, demande de ses nouvelles. Et ces humbles épargnants, dont il avait toujours été séparé par sa cage de verre, commencent maintenant à affluer autour de son lit. En un mot, il se constitue peu à peu, autour du héros mourant, une société que ni l'espace rural ni l'espace urbain n'ont pu rendre possible. On a ici, précisément, l'image de cette société universelle dont rêvait Alexandre, fondée sur la seule qualité humaine de ses membres.

C'est surtout dans la conversation avec l'aumônier de l'hôpital que le thème prend ses véritables dimensions. Alexandre soutient qu'avec le progrès, le ciel finira par s'établir sur terre, et sous la forme d'une espèce de société socialiste ; idée que l'abbé Marchand tient pour fausse. Et au moment où celui-ci commence à développer le thème consolateur de la résurrection des corps, Alexandre devient encore plus audacieux :

« Mais alors, si Dieu pouvait faire une chose si difficile, pourquoi n'accorderait-il pas aux hommes ce qu'ils désiraient plus encore que la résurrection des corps, c'est-à-dire de s'entendre entre eux, tels qu'ils étaient ? »

— « Mais vous-même, pauvre ami, demanda l'abbé Marchand, est-ce que vous seriez prêt à renoncer au bonheur éternel pour ce que vous appelez votre monde meilleur ? »

— « Oui, affirma Alexandre ». ²

Et le mourant ajoutera, plus tard, que « si Dieu avait autant de cœur qu'un homme, déjà ce serait beau, très beau »... À quoi l'aumônier répond :

¹ Jean-Charles FALARDEAU. « Les milieux sociaux dans le roman canadien-français contemporain », *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, 136-137.

² *Alexandre Chenevert*, 343.

« Partir d'un pauvre cœur d'homme, d'une pauvre intelligence d'homme pour imaginer Dieu, c'est de la folie ». Mais la romancière fait tout de suite remarquer : « Il est vrai qu'alors il prenait une drogue puissante ». Le héros arrive à formuler l'idéal de la société socialiste, au moment où il est totalement retiré de la vie, et sous l'effet de la drogue. Cette contestation extrêmement audacieuse de la religion était impossible, aussi longtemps que le langage demeurait au niveau de la conscience claire. La drogue agissant, les censures tombent, et la parole émerge alors d'un niveau de conscience beaucoup plus profond : Alexandre Chenevert devient tout à coup le porte-parole des nouveaux Québécois. Le héros de ce dernier roman ne se perçoit plus ni comme rural, ni comme catholique. Homme des villes, il est avant tout un être solitaire, et membre d'une seule société : la communauté universelle des hommes.

Mais pour assumer cette solitude, il lui faudra plonger dans l'intériorité absolue, comme le fera le héros de *La montagne secrète*. C'est déjà ce que signifie la mort d'Alexandre Chenevert.

VINGT ANS APRÈS :

JACQUES GODBOUT ET MARIE-CLAIRE BLAIS

Le conflit dont témoigne l'œuvre de Gabrielle Roy est peut-être en train de toucher à sa fin, vingt ans après la publication de *Bonheur d'occasion*. De notre point de vue, *Le couteau sur la table* de Jacques Godbout, apparaît comme l'ultime et indépassable prolongement de l'idéologie nationaliste. Et le dernier roman de Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, est peut-être le premier témoin vraiment pur d'un Québec qui a assumé sa modernité.

Pour comprendre l'évolution du roman québécois entre 1945 et 1965, il faut voir, tout d'abord, à quel point l'écriture naturaliste convient à l'œuvre de Gabrielle Roy, comme à celle de Ringuet et de Lemelin. Ces écrivains sont les premiers à reconnaître que l'homme québécois est, tout à la fois, citadin et aliéné. Ils auront eu le courage — Gabrielle Roy, surtout — de faire face à cette révélation et d'en faire la matière de leur œuvre. Mais l'aliénation, dans l'instant où on la découvre, n'est jamais aimable. La conscience québécoise ne pouvait, en même temps, se découvrir montréalaise, et s'aimer comme telle. Les écrivains de la génération de Gabrielle Roy n'aiment pas la réalité qu'ils décrivent, et ils ont spontanément recours à un type d'écriture défini par la *distance* qu'elle instaure entre l'auteur et ses personnages. La relation de Gabrielle Roy à ses personnages est très exactement représentée par le regard que le docteur Hudon pose sur son patient. La page dans laquelle le praticien diagnostique le mal d'Alexandre¹ définit l'attitude même de Gabrielle Roy écrivain :

¹ *Ibid.*, 154.

pointillisme de la perception, accumulation des détails, juxtaposition d'éléments de décor rigoureusement cloisonnés, refus constant de la *composition*. L'écrivain pose sur l'objet le regard dissolvant du médecin, du « naturaliste ». On comprend ainsi que les romans de Gabrielle Roy, comme tous ceux de cette génération, soient constamment menacés d'avortement. Le roman, *forme* littéraire, n'est possible qu'à partir d'une réalité assumée par l'écrivain. Aussi n'y a-t-il pas un *style*, mais seulement une *écriture* de Gabrielle Roy, comme de Lemelin et de Ringuet.¹ D'où la difficulté que l'on éprouve à lire ces œuvres : on n'y reconnaît jamais cette présence, ce style justement, qui arrache le lecteur à lui-même, dès qu'il se manifeste. Au contraire, on a toujours devant soi un écrivain qui, comme Chenevert, écarquille les yeux, « fournissant un effort désespéré à l'égard de chaque petit détail qui sollicitait son attention ».² La culture personnelle de l'écrivain et la connaissance qu'il a de la langue française pourra faire que cette écriture demeure cohérente. C'est le cas de Gabrielle Roy, de Ringuet, d'Anne Hébert et de quelques autres. Mais, de Lemelin à Claude Jasmin, nous aurons aussi une lignée d'écrivains caractérisés par l'absence même d'une écriture.

Ces remarques, bien entendu, seraient à nuancer,³ car il n'est pas d'expression écrite sans une certaine *présence* de l'écrivain, au moins à l'état inchoatif. Mais pour qu'apparaisse un style nettement caractérisé, il faut qu'il existe une conscience capable, non seulement de reconnaître la réalité nationale pour ce qu'elle est, mais encore, de l'aimer. Le livre de Marie-Claire Blais révèle, semble-t-il, ce tournant que la conscience québécoise vient de prendre. Il y a là un changement radical, et qui apparaîtra mieux si nous comparons *Emmanuel* au dernier roman de Jacques Godbout qui, foncièrement rebelle au style, est néanmoins d'une écriture extrêmement brillante.

*Le couteau sur la table*⁴ semble avoir été écrit pour illustrer une thèse. Le premier chapitre est justement précédé d'une déclaration d'intention. Le livre a une portée symbolique, nous dit l'auteur. La rupture qui intervient entre les amants illustre la séparation des deux « nations » auxquelles ils appartiennent. Roman séparatiste, *Le couteau* sera aussi, poursuit

¹ De même qu'il y a un style de Zola et de Maupassant, mais tout au plus une écriture de Huysmans et des Goncourt. Les premiers sont écrivains en dépit de leur naturalisme ; tandis que les seconds, purs naturalistes, n'ont rien au-delà d'une écriture d'époque, et leur œuvre demeure mal dégagée de l'histoire (les Goncourt) et de l'autobiographie (Huysmans), genres littéraires spécifiquement différents du roman.

² Alexandre Chenevert, 78.

³ Elles ne valent d'ailleurs que pour la prose. La poésie n'a pas, comme le roman, à supporter la contestation du monde objectif et, en particulier, du milieu sociologique. Elle franchit plus aisément le seuil du style. Aussi, avons-nous plus d'authentiques poètes que de romanciers valables.

⁴ Jacques GODBOUT, *Le couteau sur la table*, Éditions du Seuil, 1965.

Godbout, une tentative de définition du Québec par rapport à cette réalité encore mal définie qu'est la « francité ».

Mais cette note préliminaire établit aussi, avant même que le roman ne commence, les conventions qui régiront désormais les rapports de l'auteur avec le lecteur, et de l'auteur avec son œuvre. En déclarant ses intentions, l'écrivain se pose, d'entrée de jeu, hors de son roman ; il pose en même temps entre lui-même et son sujet, une nette *distance*, et interdit au lecteur de créer, d'inventer dans l'exercice même de la lecture, sa relation originale à l'œuvre. Cette distance est très tôt perçue comme un éloignement infini, et l'auteur ne peut, tout au long de son livre, que définir *négativement* la situation québécoise. Expression extrême de l'idéologie nationaliste, *Le couteau* aura une première partie, anti-canadienne, construite sur l'incompatibilité des deux amants et des deux nations ; la partie québécoise, au contraire, demeure embarrassée, incohérente, et la technique romanesque y est beaucoup moins sûre.

Dans la première partie, le Canada anglais est réduit à une sorte de stéréotype destiné à servir de repoussoir à la réalité québécoise : image d'Épinal, dont certains traits se retrouvent, identiques à eux-mêmes, dans la première formulation de l'idéologie nationaliste tentée par l'abbé Casgrain, vers 1860. Aux Canadiens français, proclamait Casgrain, s'inspirant de Rameau de Saint-Père, la culture de l'esprit ! aux Anglo-canadiens, l'industrie et le commerce ! De même, pour le héros de Jacques Godbout : les Anglo-saxons s'identifient au monde de la *business*, et il est convenu qu'ils accordent autant d'importance à un musée de l'automobile qu'au Parthénon. Aussi Patricia est-elle sotte à souhait, gavée d'une culture de convention, spécialiste du mauvais goût et, de surplus, infatuée d'appartenir à une race qui a « inventé la civilisation du *xx^e siècle* ». Elle méprise ces « Français » qui ont le monopole de l'inquiétude métaphysique, de la « profondeur », des « idées ». Il est inévitable, aussi, que Patricia vienne d'une famille aisée, et son amant, d'un milieu modeste. Celui-ci est à un tournant de son existence. Sa vie à elle est parfaitement étale. Il voudrait partager avec elle ses préoccupations, et le Canadien français devient ici, comme Alexandre Chenevert, l'homme qui « jongle ». Préoccupé du sort des nations opprimées, rêvant de pays lointains, sans cesse hanté par quelque « problème », il s'entend répondre, exactement comme le héros de Gabrielle Roy : « Ça ne t'emmerde pas chéri de porter comme ça le monde entier sur tes épaules ? »¹

L'identité québécoise étant ainsi définie *contre* l'élément anglo-saxon, le Canada apparaît comme un pays vide. Cette image, si profondément ancrée dans la conscience québécoise actuelle, Godbout la rend d'une manière inoubliable. Du train qui les amène, en plein cœur de l'hiver, de

¹ *Ibid.*, p. 29. « Vous portez le monde sur vos épaules », dit le médecin à Alexandre ; « C'est un peu vrai, malgré tout », répond celui-ci. *Alexandre Chenevert*, 169.

Winnipeg à Montréal, les amants contemplent un pays plat, monotone, incolore. Les villes du Canada anglais défilent avec leurs gares, leurs monuments aux morts, leurs petites places toutes identiques, anonymes, prises dans cette neige infinie qui efface les objets, supprime le relief. Le caractère schématique de cette image dit à quel point elle est négative. Elle désigne une réalité non point connue, mais volontairement ignorée et prise comme repoussoir.

Aussi, l'écriture du *Couteau sur la table* est-elle une sorte d'anti-écriture : dosage savant de mots français et de mots anglais, amalgame non moins savant, mais toujours étrié, des deux saisons — un hiver et un été — que les amants ont passées dans la région de Winnipeg ; recours, enfin, à une syntaxe qui maintient le langage dans un état violent, et à un vocabulaire marginal, volontairement familier ou choquant. Tout cela est manié par un homme qui connaît à fond sa langue et les ressources de la technique romanesque moderne. Mais c'est la relation de l'écrivain à son sujet qui interdisait à ce livre d'être jamais un roman. En ce sens, *Le couteau sur la table* donne une image presque caricaturale de l'idéologie nationaliste, réduite à une seule de ses composantes. Il est peut-être impossible de définir d'une manière plus négative la réalité québécoise. Dans les dernières pages surtout, le lecteur perçoit instinctivement que le livre reflète une idéologie dépassée. L'amant de Patricia y déploie une agressivité qui, il y a trois ans, au moment des bombes du FLQ, eût été encore de saison. « Choisir à poings fermés . . . La haine est venue, comme une saison . . . » Mais comme tout cela, relu à la fin de 1966, est peu convaincant ! *Le couteau sur la table* est daté avec précision. Il enregistre, et tout d'abord au niveau de l'écriture, l'ultime résurgence d'une idéologie qui vient peut-être d'éclater sur elle-même.¹

*Une saison dans la vie d'Emmanuel*² semble, au contraire, représenter une des premières tentatives d'assomption de la réalité québécoise. Marie-Claire Blais a senti que, pour réussir dans cette entreprise, elle devait

¹ Il y a, en revanche, comme une nostalgie du Canada, dans l'énumération pleine de tendresse, des noms de lieux qui défilent, le long de la voie ferrée. « D'ailleurs ce voyage nous apprend en deux jours et deux nuits toute une géographie de province tantôt prétentieuse, tantôt poétique, tantôt ridicule, tantôt amoureuse : Belle Plaine, Medicine Hat, Qu'Appelle, Val-Marie, Foremost, Assiniboia, Lethbridge, Kennedy, Neepawa, Sandy Lake, Wawanesa, Jordaine, Paris, Laugheth, Polar Point, Manitou, Oxbow, Carman, Lac-du-Bonnet, Steinback, Sundown, Crystal City, Montmartre, Kipling, Souris, Marienthal, Browning, Eden, Detroit, Port-Huron, Chatham, London, Waterloo, Damascus, Nottawasaga, Port Credit, Hamburg, Frankfort, Belleville, Toronto, Ottawa, Kingston, Iroquois, Long-Sault . . . » *Le couteau sur la table*, 78-79. On pourrait croire que Jacques Godbout a recopié ici le tableau n° 6 de l'Indicateur du C.P. Il n'en est rien. Cette énumération reconstruit, sur le mode du poème abstrait, la toponymie si particulière du Canada, avec ses consonnances anglaises, indiennes, françaises de l'ancien régime, et ces noms de villes, tout à coup, empruntés tels quels à l'Europe moderne, au Moyen-Orient, à toutes ces contrées qui ont fourni au pays ceux qu'on appelle — depuis combien de temps ? — les Néo-canadiens.

² Marie-Claire BLAIS, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Éditions du Jour, Montréal, 1965.

prendre le sujet le plus sordide ; et cela, elle pouvait le faire, dès le moment où elle se sentait la force de l'assumer, de le traiter avec amour. Elle raconte l'histoire d'une de ces familles pullulantes, dont le nombre d'adultes et d'enfants oscille, au gré des naissances et des morts, autour de la vingtaine. Le lecteur ne sera jamais tout à fait fixé là-dessus. La famille a un centre de gravité nettement défini : la grand-mère. Autour d'elle gravitent les parents et les enfants : Jean le Maigre, d'abord, puis le Septième, Pomme, Alexis, Héloïse, Emmanuel. Les « grandes A » : Aurélia, Anita, Anna, occupent, autour de ce noyau assez bien connu, une frange indéterminée, et l'on ne saura jamais si Roberta, par exemple, appartient au groupe des vivants ou à celui, toujours présent, des morts récents ou anciens : Gemma, Barthélémy, Léopold, Olive... La frontière demeure toujours floue entre ces deux mondes, comme entre celui des vivants et celui des poux, des rats, des animaux de la ferme qui, eux aussi, pullulent autour et à l'intérieur de la famille. Adultes, enfants, insectes et animaux pourrissent ensemble, dans la même crasse, sous les mêmes haillons, flanqués d'un père et d'une mère schématiques : lui tout entier identifié à sa fonction de travailleur et de géniteur, perpétuellement retranché derrière la fumée de sa pipe ; elle, figée dans le silence, distribuant aux hommes et aux animaux une nourriture indéterminée, et mettant bas, tous les dix ou douze mois, un rejeton dont l'arrivée précédera ou suivra de peu l'enterrement rituel du petit mort de l'année. Ces êtres vivent dans une totale promiscuité, et le thème de l'homosexualité des adolescents persistera comme un accompagnement, tout au long de l'histoire de Jean le Maigre, le poursuivant jusque dans ce noviciat des Frères où il finira par mourir. Jean le Maigre meurt de phthisie, Pomme échappera de justesse à un vieux pédéraste qui veut l'étrangler ; pendant ce temps, le Septième aura trois doigts coupés par une machine-outil ; Héloïse, après un séjour au couvent suivi d'une longue période mystique, finira fille de joie dans un hôtel borgne ; et on trouvera Léopold, sorti du séminaire, pendu à un arbre de la ferme.

L'auteur d'*Emmanuel* a rassemblé dans son roman tout ce qui fait la honte d'être Québécois. Et pourtant, nous avons ici, peut-être, le livre le plus *tendre* de notre littérature. Marie-Claire Blais a réussi à traiter avec amour ce qui, jusqu'ici, était le moins aimable pour la conscience québécoise. Chez elle, il n'y a plus trace de ce mépris pour leur sujet qui caractérisait les romanciers des années 40. Et cela se traduit immédiatement dans le rapport que l'écrivain entretient avec son œuvre et dans la convention tacite qu'il établit avec le lecteur.

Avec Gabrielle Roy, on avait encore un narrateur de type balzacien, omnipotent, omniscient, extérieur à l'univers qu'il décrit. Marie-Claire Blais adopte la technique du « point de vue », qui était déjà celle de Flaubert : le monde du roman passe tout entier par les yeux d'un des per-

sonnages, et la « science » du narrateur est rigoureusement limitée par le regard de celui-ci. Pour aborder son sujet, l'auteur d'*Emmanuel* était même obligée d'adopter une technique du point de vue tournant, le regard de plusieurs personnages successifs venant se relayer à l'intérieur de la perspective adoptée par la romancière.

Le livre est en effet construit à partir d'une donnée invraisemblable : au centre de cet univers pourrissant, il y a une conscience d'écrivain, celle de Jean le Maigre. On apprend peu à peu que Jean traduit en pages de prose et en poèmes sa propre vie et, à travers elle, toute la chronique familiale. Quand il partira pour le noviciat, il emportera une liasse imposante de manuscrits et continuera d'écrire jusqu'à sa mort. Ce qui est invraisemblable pour le lecteur c'est qu'il y ait une conscience d'écrivain située, comme celle de Jean, au cœur même de la réalité québécoise.¹ Et toute l'habileté de la romancière consiste à amener progressivement le lecteur à admettre que son regard à elle peut fort bien coïncider avec celui de Jean, poète et romancier de la réalité sordide qui l'entoure.

Le titre du livre laisse entendre que le personnage principal sera Emmanuel, le nouveau-né qui apparaît, avec l'âge de quelques jours, à la première page. On a donc tout d'abord un monde fantastique, construit par le regard innocent d'un enfant, et centré sur la masse sombre, démesurément agrandie, de la grand'mère. Entre ces deux pôles extrêmes de la famille, il s'établit tout de suite une sorte de complicité, et le point de vue de l'auteur passera insensiblement, du regard d'Emmanuel à celui de la grand'mère. Vu par les yeux de l'aïeule, l'univers familial est déjà plus cohérent, plus différencié aussi, et c'est Jean le Maigre, enfant préféré de la vieille femme, qui tend maintenant à en occuper le centre. Le lecteur peut alors pénétrer à l'intérieur de l'adolescent-romancier, suivre ses essais de création littéraire. Il adopte alors le regard même de la romancière, posé d'une manière tout immédiate, sans distance, sur la réalité québécoise.

Aussi, le style de Marie-Claire Blais est-il aux antipodes de la manière naturaliste. Il se définit, au contraire, par une sorte de surréalisme qui transfigure les objets, les situations contre lesquelles la conscience claire tend à se révolter. La main broyée du Septième, le suicide de Léopold, les plaisirs nocturnes des adolescents et, plus tard des novices, la fin d'Héloïse à l'Auberge de la Rose publique : tout cela est soulevé par un lyrisme que permet, justement, la netteté des conventions établies entre l'auteur et le lecteur. Extrêmement nettes, ces conventions ne sont pourtant jamais *arrêtées*. Autrement dit, il n'est jamais clair que Jean est le personnage principal de ce roman, car le regard ingénu d'Emmanuel, le regard aimant de la grand'mère sont, tout autant que le sien, totalisants et créateurs.

¹ Le Denis Boucher de Lemelin est dans la même situation ; mais voyez quelle *distance* il met entre lui et son milieu, celle de l'ironie, de la caricature, du mépris, des prétentions sociales, qui feront de lui un être à jamais incapable de se *situer*.

À tout moment, l'on est libre de reporter la responsabilité entière de la création sur l'adolescent, sur l'aïeule ou sur le nouveau-né. Ainsi, la convention romanesque demeure toujours ouverte, et le lecteur est amené à décider lui-même, sans que l'auteur s'en porte garant, de l'interprétation du livre. La romancière, en vertu même de la technique qu'elle adopte, oblige le lecteur à prendre l'entière responsabilité de l'achèvement de l'œuvre.

Peu de livres, dans notre littérature, ont poussé aussi loin tout à la fois l'aventure littéraire et la réussite du style. Est-ce un hasard si *Emmanuel* est en même temps le premier roman qui reflète une réalité québécoise assumée? C'en est assez, en tout cas, pour faire de cette œuvre un témoin irrécusable des transformations profondes que vient de subir le Canada français.

Georges-André VACHON

*Département d'études françaises,
Université de Montréal.*